

「現実」の攪乱

—— Doris Lessing の *The Memoir of a Survivor* より ——

斉 藤 佳代子

ドリス・レスリング (Doris Lessing) が1974年に発表した *The Memoir of a Survivor*⁽¹⁾ は、生存者つまり中年女性であるらしい匿名の語り手が回想するという形式をとっている。語り手は荒廃した近未来社会に住んでいるが、ある時から、自宅フラットの居間の壁の向こう側に異次元の世界が広がっているのを感じ、そこに出入りするようになる。そこでは、同居する少女エミリーの過去の場面やまたさまざまな部屋や庭の様子が展開され、最後に語り手は、ほかの登場人物とともにそちらの世界に渡ってしまう。レスリングの10作目の長編小説にあたるこの作品においては、リアリズムの手法で詳細に描写された壁のこちら側の日常世界と、向こう側のファンタジーの世界が大きな落差をもって並置されており、これまでにさまざまな捉え方をされてきた。

エレン・クロナン・ローズ (Ellen Cronan Rose) は壁の向こう側の世界を表面的な日常生活では見えない深層部分と規定し、ここに「現実」の基礎となるモチーフがあり、それと表層部分との融合が精神的統合への道であることをユング理論を用いて論じた⁽²⁾。しかしベッツィ・ドレーヌ (Betsy Draine) は、壁の向こう側とこちら側はそれぞれ、ユングの東洋的精神的ヴィジョンとマルクスの西欧的唯物的ヴィジョンだと定義し、それを一気にユングの世界で括ってしまった結末は読者にとって許容しがたい物語枠の破壊であり、逃避であると批判する⁽³⁾。一方でロバータ・ルビンシュタイン (Roberta Rubenstein) は初版にある「自叙伝の試み」という但し書きにこだわり、語り手自身の母親と、逆に自分が母親代わりとなったエミリーとの生活とを並置することで語り手が自らの過去を取り戻す、いわば代償的なファンタジーとなっていると指摘した⁽⁴⁾。

しかし本論の目的は、作品の物語性を指摘することや、また壁の両側を何らかの領域と特定すること自体にはない。目的のひとつは、壁を通した行き来がフラット内外の行き来とも相まって、個人がその都度生成される過程を表象している、つまり、自らの内外で相互浸透を繰り返しながら生成されていく過程そのものである個人のありようを表象している点を論じることにある。と同時に、リアリズムとファンタジーの戦略的配置によって、「現実」と呼ばれているものの亀裂を窺い、その潜在的虚構性を穿つことで擬制としての「現実」を探究したい。

本作品の舞台となる街は特定されておらず、語り手は無名である上にその生い立ち・職業・生計は一切明らかにされていない。中産階級者向けに立てられたフラットに当初から住んでいることからその階級に属することが窺われるが、その建物も絶え間ない住人の移動のため、今やさまざまな

民族や階級の人間が住みついている。政府と呼ばれる機関はまだあるものの、実質上無政府状態に近く、社会のインフラストラクチャも危うい局面を迎えている。照明はすでにろうそくに頼っており、薪を燃やして暖をとり、交通機関は賄賂を積まないと利用が難しく、商店もいつ在庫が切れ、閉店に追い込まれてもおかしくない状態で、物々交換が日常的になりつつある。街の南と東の地域は街としての機能が失われつつあるというニュースがもたらされ、そこから北や西に向かう人々の群れが、語り手の住む街を通過していく。語り手が住むフラットの居間の窓は道路に面しており、彼女はこの窓から日々、こうした放浪する人々を見つめることになるが、住居を失った人々の群れはどこからともなく集まり、しばらく路上生活を送った後、どこへともなく、おそらく北か西に向かって移動していく、という現象が繰り返される。

そんなある日、一人住まいの語り手の居間に突然見知らぬ男と少女が現れ、男は「君の責任で預かるように」とだけ言い残して去り、その日以来少女エミリーとそのペットである、猫の顔をした犬ヒューゴとの共同生活が始まる。それと前後して、語り手は居間の、建物の廊下に面した壁の向こう側に別の空間の存在を感じ始め、その感覚が日々強くなる。

... the consciousness of that other life. ... was a slow thing, coming precisely into the category of understanding we describe in the word "realize" ... (7)

その別の生に対する意識は……ゆっくりとではあるが、私たちが「悟る」という言葉で表現する理解の範疇の中に正確に進入してきた……

やがて語り手は、自らの意図とは関係なく、時折壁の向こう側に来ている自分に気づくが、この、壁の向こう側の世界には、特筆すべき二つの特徴がある。

ひとつは、この世界は安定した固定化された世界ではなく、流動的なうつろいやすい世界だということである。そこにあるいくつかの部屋や庭は、語り手がそこを訪れるたびに様子が変わっており、きちんと整理されているかと思うと、家具という家具が壊されるという惨状が広がっている時もあり、また天井がすっぽり抜けて部屋が落ち葉で埋まったり、部屋の境の壁が高くなったり崩れたり、一時として同じ状態にとどまることがない。それは居間の壁と同じく容易に消滅し、形をとどめない。

... behind us that other indefinite region, shifting and melting and changing, where walls and doors and rooms and gardens and people continually re-created themselves, like clouds. (75-76)

私たちの背後にあるあの、動き、溶解し、変わりつつある無限の領域、そこでは壁もドアも部屋も庭も人も絶え間なく生まれ変わる、雲のように。

このようにこの世界は開かれた状態にあって直線的時間とは無縁であり、その中にあるあらゆる事物は常に形を変え、「雲」のように無定形であり、この無定形さは、路上でばらばらと集まっては散っていき、常に形をとどめない群集の動きと対応するかのようである。

二つ目は、時折“登場人物”が現れ、まるで舞台か映画のように、或いは夢のように、過去の場面が再現されることだ。幼いエミリーとその家族が登場し、当時の日常の場面が語り手の眼前で繰り広げられるが、語り手はこうした場面を“personal”と呼び、前述の部屋や庭が広がる場面を“impersonal”と呼んで対比させていく。彼女によると“personal”なものは閉塞感によって見分けられ、“impersonal”なものは問題を抱えながらも自由や可能性が感じられるという。

こうして語り手は自分の意図とは無関係に、エミリーの過去の場面と現在のエミリーとの生活との間を行きつ戻りつすることになる。このことは、居間と外の廊下を空間的に仕切っている壁が、過去と現在との間を仕切る時間的な境界ともなっていることを示しており、壁を通過する空間的移動は時間的移動とみることもできる。が、と同時に、語り手が認識しているように、壁の向こうの世界が「彼女〔エミリー〕を形作った彼女の記憶」(45)であるなら、現前する世界で機能している表面的な自己から、その深層部分に降下していく移動とも捉えられる。居間の壁は時間上の境界のみならず、自己の表面と深層との間の境界、それもきわめて曖昧な境界としての隠喩の役目も果たしているといえる。

また別の側面として、語り手がエミリーの深層心理に入り込んだことから推察されるように、ひとつの身体に閉じ込められた存在としての個人性の不確実性も浮き彫りにされていく。

初めて向こう側に行ったときから語り手は、「このソファも椅子も知ってる、でも何故？私の人生のいつから？……とにかく私のものか親しい友人のものようだ」と感じ、さらに、“personal”な場面でエミリーと弟の赤ん坊、母親、子守のやりとりを目撃している時、大人の観察者である自分の視点とともに幼い子供の目から、つまりその場面に登場している幼いエミリーの目から見ていると感ずるのである。

... I saw it as a small child might — that is, enormous and implacable — but at the same time I kept with me my knowledge that it was tiny and implacable — because petty, implacable. . . (43)

私は幼い子供が見るように見ている——つまり、巨大で手に負えないと感ずる。が、同時にそれは小さくて手に負えないという認識も手放さない——ささいなことなのに手に負えないものだから。

子供の視点から見ると母親も家具も巨大で手に負えない。そうした圧迫感を感じさせる母親は、家事や子育てに振り回される生活への不満を募らせ、不満の元凶がエミリーであることを信じて疑わない。それを感じとるエミリーが背負うのしかかるような憂鬱感を、エミリーと視点を共有する

語り手も背負いこむ。

この視点の共有と、前述の既視感を考えると、向こう側の世界はあたかも、エミリーと語り手が「共有」する過去のようにもみえるわけで、もしそうだとすれば、二人は同一人物で、エミリーは語り手の共同生活者でありながら若き語り手自身でもあるという仮説もたてられる。つまり別の身体を有しながら同じひとりの人物を示唆している可能性もみえてくるのであり、そうなると語り手の匿名性も別の意味を帯びてくる。自分なのか他人なのか、その境界も攪乱されているといえよう。

さらに、この過去の場面への数回目の訪問の中で語り手は、泣いている幼いエミリーを抱くが、その時、もしかしたらこのエミリーはエミリーではなく、エミリーの母親——あの強たくましい、欲求不満に満ちた母親であるかも知れない、と思ひ至るようになる。

... I knew I was seeing an incident that was repeated again and again in Emily's? her mother's? early life. (149-50)

エミリーの？ 或いはその母親の？ 人生の初期で繰り返し起きた出来事を見ているのだ、と私にはわかっていた。

泣いている女の子がエミリーであると同時にその母親でもある、という指摘は、この母と娘のあり方が普遍性を帯びていることを前景化し、語り手は、鬱憤を抱える母親とその存在に圧倒される娘の関係は「毎日毎日、毎月毎月、延々と続いてきたことなのだ」と綴ることになる。こうして、エミリーや語り手の過去であるばかりでなく、エミリーの母親の過去でもあるという考えは、個人の体験がその個人に限定されるものでなく、社会が共有する経験や記憶にもつながるという視点をもたらし、それは作品の初めの方にある「私の個人的な体験がどんなに皆と共有できるものか当時はわかっていなかった」(4) という述懐と呼応し、さらに後に“personal”と“impersonal”の境が崩壊することの予兆ともなる。

しかし壁の向こう側の世界に関しておそらく最も重要な点は、この世界が、壁のこちら側の「現実」の世界と連動している点である。向こうの世界がもつ流動性は、こちらの世界の動きとの関係をもった流動性であることを、数回目の訪問の時、語り手は気づく。

... the events on the pavements and what went on between me and Emily might have a connection with what I saw on my visits behind the wall. (40)

歩道で起きた出来事や私とエミリーの間で起きていることは、壁の向こう側への訪問で見たこととつながりがありそうだった。

向こう側の世界に模して言うなら、「現実」の世界においてはフラット内の人間関係が“personal”

だとすれば路上の動きは“impersonal”ともいえる。この二つの領域を頻繁に行き来するエミリーが触媒となって、個人の生活や心理と社会の動きが相互に影響を与えているこちら側の「現実」の世界が、向こう側の世界と連動している、どこかでつながっている、と語り手は感じ始め、路上で展開される世の中の状況の厳しさが、個人の生活や心理を侵食していくにつれ、向こう側の世界も部屋が荒れていき、空虚感と閉塞感を増していく。

このつながりは徐々に強まっていく。当初は壁の向こう側とこちら側の世界は別々に存在しており、語り手の意識の中でも共存することがなく、二つの世界は互いを排除し合うように全く別個の存在だったのが、徐々にその境がぼやけてくる。「現実」の世界で生活している時にも、向こう側で目撃した子供の泣き声が聞こえてくるようになるのだ。

I could hear it in the day, in my “real” life. . . now began a period when something of the flavour of the place behind the wall did continuously invade my real life. . . (145)

「現実」世界の日中でも、その声が聞こえる……今や壁の向こう側の風味のようなものが絶え間なく現実世界に侵入してくる時期が始まったのだ。

こちら側の「現実」世界にいる時も絶えず、あの幼いエミリーの泣き声と母親の愚痴が聞こえてきて、それはそばにいるエミリーには聞こえない。また、向こう側の世界の中においても、“impersonal”な領域に“personal”な領域の閉塞感が蔓延するという変化も生じており、それは「現実」世界の荒廃と対応している。この時点でこちら側の「現実」世界には、気まぐれで無感覚に人を殺すという不可解な子どもたちが出現し、人々が次々に街を棄てるという事態が生じているのである。

さらに、この二つの世界の融和に加えて、その優位性の逆転が生じる。壁の向こう側とこちら側、そして“personal”と“impersonal”の区別も曖昧になっていく中で語り手はある日、「現実」世界で窓から路上を眺めつつ、壁の向こう側の世界を思い浮かべる。

. . . intimations of that life, or lives, became more powerful and frequent in “ordinary” life, as if that place were feeding and sustaining us, and wished us to know it. . . my mind sway and have to steady itself as I reassured myself that no, what I was looking at was reality, was real life. . . (pp. 159-60)

「通常の」生活の中で、あの別の生、別の生活の仄めかしが強く頻繁になっていき、あたかもあの場所が私たちを養い、維持しており、その存在を知られたがっているかのようだ……私の心は揺れて、いや、私が見ているのが現実だ、現実の生活なのだ、と言い聞かせて心を落ち着かせなければならなかった。

ここではそれまでの、こちら側の「現実」世界を基盤として時折向こう側へ行くという、「現実」世界の優位を前提としたヒエラルキーに疑問が投げかけられている。「現実」世界が拠点なのではなくむしろ、向こう側の世界が基盤となっているのであり、日頃認められない存在を主張しているのではないか。だからこそ語り手は窓の外の世界を眺めながら、「いや、これが現実なのだ」と自らに言い聞かせねばならなかった。こうした、境界の壁の無効化と二つの世界の融和、並びに「現実」の優位性の動揺から、壁が消滅して登場人物たちがともに向こうの世界に足を踏み入れる結末までは僅かな距離である。

こうして見てくるとここで描かれているのは、フラットの居間を基点として、また匿名の語り手を黒子にも似た位置に据えながら、個人が自己の内部との間に、また同時に外の社会との間に展開する、流動的な相互浸透の様相である。もしベルグソンが論じるように「自己は実際、記憶であり、「いかなる瞬間にもその体験と感覚受容全体を吸収し刻印し直すことで絶えざる成長を体験する実在」⁽⁵⁾だとすれば、現前する世界、現在の「現実」世界に生きる個人という主体はその内部にある記憶や無意識に常に触発されるとともに、逆に記憶や無意識をその都度編み変えている存在でもある。一方現前する世界において個人はひとつの身体的存在として、何らかの形で社会に発信する単位だが、と同時にその体験は常に他の個人及び社会との接触を孕み、こうした周囲との関係が個人の主体形成にぬきさしならぬ刻印を残す。そう考えるなら、個人は内部と外部両方に向けて、それぞれ双方向のベクトルを有し、どちらの方向に向けても刺激し刺激され、抑圧し抑圧されるという相互作用関係を保っているといえよう。

個人が外部社会における体験を自己内部に「吸収」し、記憶や無意識に「刻印」し、その記憶や無意識によって触発或いは抑圧された自己を再び外部に発信する、そうした相互作用を繰り返すすれば、現前の世界における個人、個人の現在には常に、浸透しあい連鎖しあう潜在的過去の先端に位置することになる。本作品ではフロイトのトポグラフィカルなイメージを援用するかのように壁の向こう側に無意識の領域と呼び得るものが空間的に配置され、これに路上の社会を並置することで、個人が外部及び内部と係わる様態が可視化されているが、それは決してその位置で固定化されているものではない。どの領域も常に変化を孕んだ流動的かつ無定形な世界であることを示すことによって、持続する生成過程としてその都度個人のありかたが決定されるその言語化不可能な運動を表象したといえる。

いっぽう本作品には、発表された1974年当時のイギリスの社会不安が反映されている面も否めない。1960年代から70年代にかけては、19世紀の「世界の工場」を自負していた大英帝国が相次いで植民地を失い、目に見える形で凋落した時期だった。また第二次大戦後の経済不振も悪化して失業者も増大し、政治不信が二大政党制の崩壊につながり、それがまた政治的不安定を招くという悪循環に陥っていたのである⁽⁶⁾。こうした社会全般の閉塞感・衰退感と、作品の舞台となる、政治や政府がもはや機能していない社会状況とは関連性が見られる。

しかしそれよりも顕著なのは皮肉にも、このような沈滞した状況にあつて逆に活性化したともいえる文化、否むしろ「文化」という言葉の意味を変容させたともいえる流れが、崩壊寸前の社会を描いたこの作品の随所に見られることである。68年をひとつのピークとした、60年代後半から70年代にかけての欧米の潮流とイギリスも無縁ではなく、伝統的な価値観やモラルが根底から問われ、若者や女性、同性愛者など周縁に置かれていた者たちが、文化のさまざまな側面から既製の価値基準に疑問を投げかけていた⁽⁷⁾。作品において語り手が、社会の動きの象徴としてその動向を見守る路上の群衆は、その年齢や風体、言動の恣意性から、当時席卷していたヒッピーを連想させ、当時の女性解放運動を思わせるグループも通る。また作品中には「古くなった言葉」「時代遅れ」「年配者には不向きな革命やセックスの歌」などの言葉が頻出し、語り手の以下のような述懐もある。

Styles in morals had changed so sharply and so often in my lifetime. . . that I had learned long ago to accept whatever was the norm for that particular time and place. (154)

私の人生においてはモラルのあり方があまりに激しくまた頻繁に変わったため……この特別な時代と場所にとっての基準はどんなものでも受け入れるべきだ、とずいぶん前に私は悟ったのだ。

しかしこうした、いかにも70年代前半にふさわしい、価値観の変容の速さへの言及も見られる一方で、レッシングが当時の状況を越えたより広い視野の中で、社会の中における個人のありようを検証してきたその一環として本作品を位置づけることもできるだろう。57年のエッセイ“The Small Personal Voice”の中でレッシングは、当時執筆中の自叙伝風シリーズChildren of Violenceは「集団との関係における個人の良心の追究」⁽⁸⁾だと明言し、また、80年のニッサ・トレンツ(Nissa Torrents)との対談では、「私は同じテーマを書き続けている同じ人間です」と断言している⁽⁹⁾。作者の言葉の信憑性はともかく、自分は1919年、「ヨーロッパの半分が墓場になった時に生まれ」⁽¹⁰⁾、また自分たちは「ひどく危険で暴力的な時代に生きている」(SPV 16)と認識する作者が、そうした時代に翻弄される人間の様相を、さまざまな素材と形式を用いて描いてきたことは認めてよいだろう。当時の自治植民地南ローデシアで育ったレッシングが最初に着目したのが植民地社会の様態であることは自然なことであり、50年発表の処女作*The Grass Is Singing*においてすでに、コロニアリズムというものが、植民者である西欧人の内部心理に他者としての被植民者の像を刻印することによって発現するものであることを暗に示している。そしていわば自発的にコロニアリズムを体現する結果を生む、心理機構と社会との関係がコロニアリズムのみならず、あらゆる社会言説に適応し得ることを承知し、家族、性、狂気、政治、言語など多様な要素をモチーフとして小説を著してきたのである。

レッシングは前述の“The Small Personal Voice”で、作家は「魂の設計者」であるべきだと論じ、

その点で十九世紀のリアリズム作家を賞賛しているが、同時に、リアリズムの基礎となった言語の明示性に対する疑念も表明している。

All the great words like love, hate; life, death; loyalty, treachery; contain their opposite meanings and half a dozen shades of dubious implication. (14)

愛・憎悪、生・死、忠実・裏切りのようなあらゆる偉大な言葉がその反対の意味やいくつもの曖昧な暗示を内包している。

19世紀のリアリズム作品には政治的に右か左か、宗教的か非宗教的かに係わらず、「生に対する人間の感覚を広げるための啓示」が見られ、それを目指したいものの、こうした言語の本質を考えればもはやかつてのリアリズムに戻ることは不可能である。こうした、作家としての苦悩を追究したのが62年の*The Golden Notebook*である。この作品には、個人と社会の架け橋となるべき言語からの疎外感が繰り返し記述されるが、その感覚が主人公アンナの胸に迫るのは、皮肉にもスターリンの『言語論』を皆で読んでいる時だった。

... words lose their meaning suddenly. ... the gap between what they are supposed to mean, and what in fact they say seems unbridgeable.⁽¹¹⁾

言葉は突然意味を失う。……言葉が意味するとされているものと実際にそれが言っていることとのずれは埋められないようにみえる。

この「言葉が意味するとされているもの」と「実際にそれが言っていること」との落差を小説全体の形式で表現した点が、この作品の眼目である。十年後の再版の序文で作者自ら認めているように「その構成のしかたを通して無言の声明を行な」(13) っているこの作品では、完成されたリアリズム形式の小説とその素材を綴った複数のノートの分割と並置が、言語という秩序と、その間隙から漏れる現実のカオスとの“ずれ”を物語っている。

この“ずれ”との格闘はある意味ではレッシングの全ての作品を貫いているともいえるが、*The Memoir of a Survivor*が書かれた70年代前半は、それがさまざまな形式となって噴出した時期でもあった。直前の69年に発表されたChildren of Violenceシリーズ最後の*The Four Gated City*は最終部分で核戦争が勃発し、それまでのリアリズムの手法から舞台は一気に黙示録の世界に跳躍したかのようにあり、従来の自叙伝風小説に期待される結末を裏切っている。71年に出版された*Briefing for a Descent into Hell*では精神分裂病者を主人公に据え、病院での医師との会話を異化させることで「妄想」と「現実」を反転させ、また、73年の*The Summer Before the Dark*においては、主人公ケイトの実生活における変容と彼女が見る夢の推移を並行かつ対応させている。

このように概観してみると、レッシングは言語を駆使しつつ、言語から疎外されているもの、「現実」と呼ばれる現前の世界やそこを支配する直線的時間から疎外されているものを提示してきたようにみえる。本作品に出てくる壁の崩壊はこの「現実」に対する挑戦であり、リアリズムを放棄しファンタジーに逃げたかに見える結末は、「現実」優位に対する挑戦であると見ることもできよう。

ではこの、現前する「現実」を優位たらしめているものは何なのだろうか。人は、意識的と無意識的とに関わらず、一定の価値観に基づいてこれが「現実」だと認識するはずである。前述のようにレッシングが処女作以来、たとえばコロニアリズムという言説が社会における他者像を個人の無意識に刻印し、その個人がまた社会における他者を作り上げる、というひとつのサイクルを提示してきたとすれば、このメカニズムを明瞭に描出したのがルイ・アルチュセール (Louis Althusser) のイデオロギー論であり、スチュアート・ホール (Stuart Hall) の「現実効果」論である。

アルチュセールによれば、イデオロギーは社会における個人の位置と役割の再認のシステムである。その一形態として彼が「国家のイデオロギー装置」と呼ぶ学校や家庭を通して、個人がイデオロギーを「内面化」することでそれは実践されるが、このときイデオロギーは意識形態でなく無意識である、ということになる。それは個人の無意識に、「呼びかけ」(interpellate)、「想定の基本的枠組み」(a fundamental framework of assumptions) を刻印するのであり⁽¹²⁾、個人はこうした呼びかけに応えることで自らの主体を形成していく。このイデオロギー論におけるイデオロギーと主体の関係が静的であり、主体をまるごとイデオロギーの枠内に位置づけることに疑問はあっても、それが、集団としての社会と個人主体の関係の本質的一面を突いていることは否めない。*The Memoir of a Survivor*においても、エミリーの母親に対する語り手の叙述にこの関係が窺える。

"I'm not what I was. . . ." . . . She was trapped, but did not know why she felt this, for her marriage and her children were what she personally had wanted and aimed for — what society had chosen for her. (69)

「前の自分じゃないみたいなの」……彼女は追いこまれていたが、なぜそう感じるのか自分でもわからなかった。結婚も子供たちも個人として望み、目指してきたものののに——社会が彼女のために選択したものなのに。

かつて有能な看護婦としてならした母親は、育児と家事に追われる日々にはらだちながらも、自分が「望んだ」ことをしているはずなのに、何故自分がいらだつのかわからず、ただ、「自分じゃない」と感じるだけである。レッシングは最後の「社会が彼女のために選択した」という句に微妙な含みをもたせているが、とまれ、彼女が悩みながらも内面化させていった価値観はエミリーに「あなたはこうするのよ、やるべきことはあれじゃなくてこれよ」(92) と教えこまれ、それをまたエミリーは畑で子供たちに教えこむというサイクルが生まれる。こうしたサイクルこそ、イデオロギー

が個人に「呼びかけ」、「想定的基本的枠組み」を伝えるメカニズムが顕現したものである。

この時、「現実」の根拠となるひとつの「想定的基本的枠組み」が選ばれるプロセスを、マスメディアの観点からとらえたのがホールである。ホールは「現実」が、表象が構築したものであるにも関わらず自然に生じたもののようにみえる、その「意味作用のポリティクス」、つまり、意味を創造する社会的実践がどのように決定されるのかを問うた。それによると、あらゆる文化は独自の「エピソード的思考の型」をもち、文化の構成員に「実践的知識」の「自明の要素」を供給しており、その「共通感覚」は無意識であることが多いという。この「共通感覚」をもとに、イデオロギー効果が目立たないような、つまり意味作用のプロセスが目立たないような記述が行われ、そのためにその記述は「現実」についての自然で自発的な提示であるとみなされる、これがホールの呼ぶ「現実効果」の核心である⁽¹³⁾。こうした、「現実」のひとつの表象に過ぎないものを自明で自然なものとして認識してしまうとき、この表象の固定化がおこなわれ、円環が閉じられてしまう。

*The Memoir of a Survivor*における、全員が壁の向こうの「非現実」の世界に行ってしまうという結末はこの、ひとつのヴァージョンに過ぎない「現実」が固定化されることに対する、円環が閉じられることに対する拒否の表れではないだろうか。ひとつの表象が固定化・自然化されときの契機のひとつとしてホールは、言語の多意味性を挙げているが、それは奇しくもこの作品の冒頭で語り手によって示唆されている。

We all remember that time. It was no different for me than for others. Yet we do tell each other over and over again the particularities of the events we shared. . . . We match or dispute like people who have seen remarkable creatures on a journey: "Did you see that big blue fish? Oh, the one you saw was yellow!" But the sea we travelled over was the same. . . (3)

私たちは皆あの時のことを覚えている。私にとっても他の人にとっても同じこと。でも私たちは共有した出来事の細部について何度も何度も語り合う……旅でとてつもない生き物を見た人たちのように、比べたり言い合ったりする。「あの大きな青い魚見た？ あら黄色いのを見たの！」でも、私たちが旅した海は同じなのだ……。

語り手は、ひとつのシニフィアンが多数のシニフィエをもたらすことを知っている。同じ魚が人によっては青いものであったり、黄色いものであったりするため、人は何度も語り合うことで一体どれが「現実」なのか確認せずにはいられない。しかしおおむね、ひとつのシニフィエが正統なものとして自然化されて「想定的基本的枠組み」に組み込まれ、他は「共通感覚」にあわないとして廃棄されるか周縁化される。

こうして個人の無意識と社会言説が不可分にまたきわめて密接に結びついた結果、ひとつのヴァージョンとしての「現実」が構築されることを考えると、レッシングの個人の内部と外部双方に対

する関心は、片方抜きではあり得ない、本質的な必然性を伴うものであり、「現実」転覆という結末も、あながち突飛なものとはいえない。それどころか、本作品におけるいわゆるリアリズムとファンタジーの並置・交錯自体が、我々が「現実」と呼んでいるものに対してひとつの疑問を突きつけていることになる。

従来のリアリズムに固執もせず、全面放棄もせず、絶えず言語の意味作用との距離を測りながら「現実」を漂流する個人のありようを、限界をもつ言語を用いて表象すること。この作品はそのことを試み続けるレッシングが、一方でリアリズムとファンタジーを戦略的に配置させることにより、常に流動しつつ生成する過程としての個人の存在のありようを空間的かつ可視的に展開し、さらにもう一方で、その空間性と可視性を脅かすことにより、それらが基盤となって構築される「現実」のヘゲモニーを転覆させて、その枠組みを攪乱したものといえるだろう。

注

- (1) 本稿においてテキストはDoris Lessing, *The Memoir of a Survivor* (London: Octagon Press, 1974) を使用し、本稿内への引用もこの版からの頁数を括弧内に記す。
- (2) Ellen Cronan Rose, 'The End of the Game: New Direction in Doris Lessing's Fiction' in *The Journal of Narrative Technique* (6-1, 1976), pp. 66-75.
- (3) Betsy Draine, 'Changing Frames: Doris Lessing's *Memoir of a Survivor*' in *Studies in the Novel* (XI-1, 1979), pp. 51-62.
- (4) Roberta Rubenstein, 'Fixing the Past: Yearning and Nostalgia in Woolf and Lessing' in *Woolf and Lessing: Breaking the Mold*, ed. Ruth Saxton and Jean Tobin (London: MacMillan, 1994), pp. 15-38.
- (5) Mary Ann Gillies, 'Bergsonism; Time Out of Mind' in *A Concise Companion to Modernism* (London: Blackwell Publishing, 2003), p. 104.
- (6) ピーター・クラーク『イギリス現代史1900-2000』（西沢保他訳、名古屋大学出版会、2004年）、第9章及び第10章（275頁-346頁）に、60年代の場当たりの「ストップ・ゴー」政策が英国の経済危機を結果的に深刻にしまったこと、また対外的にも、大英帝国が最高の表現形態だった国際的な政治経済上の優位がたちゆかなくなった状況が詳述されている。
- (7) 同上『イギリス現代史』、282頁-283頁において、学生運動をひとつの契機とした若者の、性行動を含む一般的な文化・行動様式の革新性が指摘されている。
- (8) Doris Lessing, 'The Small Personal Voice' in *Declaration* (London: MacGibbon&Kee, 1957), p. 22. 以下の引用もこの版からの頁数を括弧内に記す。
- (9) Lessing, 'Testimony to Mysticism' in *Doris Lessing: Conversation*, ed. Earl G. Ingersoll (Ontario: Ontario Review Press, 1994), p. 8.
- (10) Lessing, *Under My Skin*, (London: HarperCollins, 1994), p.8.
- (11) Lessing, *The Golden Notebook* (London: Flamingo, 1993), p. 272. 以下の引用もこの版からの頁数を括弧内に記す。
- (12) James H Kavanagh, 'Ideology' in *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia (Chicago: University of Chicago Press, 1990), p.310.
- (13) Stuart Hall, 'The Rediscovery of "Ideology": The Return of the "Repressed" in Media Studies', in *Culture, Society and the Media*, ed. Michael Gurevitch (London: Methuen, 1982), pp. 56-90.